نگاه

معضل گریز از زیباشناسی

امیر احمدی‌آریان

■ امروز حتی فرهیخته‌ترین و روشن‌ترین افراد گاه ابتدایی‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین واکنش‌ها را به متون ادبی یا آثار هنری به طور کلی نشان می‌دهند. کم نیستند کسانی که مثلا مثنوی‌های مولوی، نظامی یا شاهنامه را دست می‌اندازند و یکسر رد می‌کنند و تکیه‌گاهشان برای این رد بی‌پرده نقل چند بیت است که محتواشان متحجر و عقاید طرح‌شده در آنها کهنه است. در آن سوی آب، کم نیستند کسانی که حاضر نیستند لای کتاب‌های جوزف کنراد و رودیارد کیپلینگ را باز کنند، تحت هیچ شرایطی رمانی از سال بلو توی کت‌شان نمی‌رود، به این دلیل که اولی و دومی نژادپرست معرفی شده‌اند چون به سیاهان و هندیان روی خوش نشان نداده‌اند و آخری «روپامدار» است چون همواره معتقد بود هنر نزد غربیان است و بس و می‌گفت: «پروست قبیله زولو را به من نشان بدهید.» داستایفسکی را به چوب ارتدکس بودن می‌رانند و یهودستیزی سلین را حجتی کافی و وافی برای زنده به گور کردنش می‌دانند. نزد اینها، همه نام‌های فوق‌الذکر به یک چوب رانده می‌شوند چون «ایدئولوژیک» و «متحجر» و «عقب‌مانده»اند و فهرست خوب‌ها شامل آن دسته از نویسندگانی است که در آثارشان هیچ ایدئولوژی خاصی را رواج نداده‌اند و صرفا از «ارزش‌های والا»ی انسانی دفاع کرده‌اند. نقطه اوج این نگاه را نزد فمینیست‌ها باید جست که تنها معیار خواندن ادبیات را زن‌ستیزی زبانی و اجتماعی و فکری نویسنده‌اش می‌دانند و حاضرند همه چیز را به پای محو مردسالاری فدا کنند. در عالم سینما هم چنین واکنش‌هایی فراوان است. ترنس مالیک فیلمساز منفوری است چون بر طبل معنویت می‌کوبد و در آسمان‌ها دنبال مقصود می‌گردد، تارکوفسکی هم دچار به همین گناه است، مارتین اسکورسیزی مردسالار است و زنان فیلم‌هایش بازیچه‌های مردان‌اند و نظایر آن.

مثال‌ها بسیار است و این فهرست را تا ابد می‌توان ادامه داد. نوعی تنبلی فکری و نظری در فضای قرائت و درک متون ادبی و هنری فراگیر شده است و این چیزی نیست جز نتیجه سیطره آنچه هارولد بلوم «مکتب کین‌توزی» می‌نامد بر فضای نقد ادبی. امروز دیگر منتقدان و شارحان با خیالی آسوده متون را به محتواهای سه، چهار جمله‌ای تقلیل می‌دهند و براساس این سه، چهار جمله نویسنده و شاعرش را شرحه شرحه می‌کنند. کافی است از فحوای کلام هنرمندی بوی مردسالاری، نژادپرستی، اصولگرایی و تحجر به مشام برسد تا به فتوای منتقد جمع کثیری از خوانندگان بر پیکر هنوز زنده اثر نماز میت بگذارند.

نکته اصلی، فراموش شدن علمی مهم و کلیدی به نام «زیباشناسی» در حوزه نقد و قرائت متون است. ماجرا از آنجا شروع شد که گرایش غالب بر دانشگاه‌های غربی، زیباشناسی را علمی بورژوایی و ناکارآمد تلقی کرد که نهایتا دخلی به اوضاع جامعه و واقعیت بیرونی ندارد و محصول کوفتن اهالی ادبیات بر سروکله یکدیگر است. دغدغه اصلی منتقدان یافتن سرکوب‌شده‌ها و پس‌مانده‌های متن شد و کارکردهای سیاسی متن در عرصه عمومی، نحوه اثرگذاری اثر در ساحت نمادین تمام توجهات را به خود جلب کرد و این کار نه از طریق تحلیل سازوکارهای درونی متن و خلاقیت‌های زبانی و ساختاری نویسنده، بلکه به سادگی به واسطه همان چند جمله‌ای صورت گرفت که منتقد به عنوان پیام و عصاره متن به خلق عرضه می‌کرد. چنین رویکردی، همزمان هم در خدمت تنبلی خواندن بود و هم عامل اصلی دامن زدن به آن. اگر امروز آدم‌ها با خیال راحت خیلی چیزها را نمی‌خوانند و نخوانده درباره همه چیز نظر می‌دهند، دلیلش همین روحیه تقلیل‌گرایی است که بزرگ‌ترین قربانی‌اش خود متن خواهد بود. پس مثنوی نمی‌خوانند چون مبلغ انفعال عملی است و به ایدئولوژی‌ای انعطاف‌ناپذیر و مخرب دامن می‌زند، شاهنامه نمی‌خوانند چون مروج ناسیونالیسم ملی است، کنراد را دوست ندارند چون نژادپرست است، الی آخر.

مشکل چنین نگاهی این است که زیباشناسی را علمی اخته و بی‌خاصیت می‌داند و درست به همین دلیل، خود به غایت اخته است. اگر بپذیریم تفکر حادثه‌ای زبانی است، پس باید گفت در بسیاری از اوج و فرودهای تاریخ ادبیات، کسانی ماندند و منشا تحولی شدند که بلایی بر سر زبان آوردند و با حادثه‌های زبانی ردشان را برای همیشه بر پیکر تفکر عصر خویش حک کردند، نه آنان که پیامی پیشرو و جذاب داشتند. ناسیونالیسم فردوسی به لحاظ سیاسی شاید عقب‌مانده باشد، ولی رفتار زبانی متن او از هر ناسیونالیسمی فراتر است و روحی است در کالبد کهن‌رمق ادبیات فارسی آن عصر. مثنوی مولوی پر است از معنویت‌گرایی و دعوت به زندگی خنثی و تسلیم در برابر قضای روزگار، ولی او نخستین کسی است که روایتش را براساس تناقض بنا می‌نهد و فرم‌های تو در تو و لابیرنت‌وار می‌سازد و این حادثه زیباشناختی کارش را بسیار فراتر از دعواهای ساده محتوایی می‌برد. کنراد حتی اگر نژادپرست هم بود که نبود، اهمیتی نداشت. مدرنیسم فرمی و غنای زبانی کارش خود بزرگ‌ترین منتقد هر نوع جزم‌اندیشی، از جمله نژادپرستی است. ترنس مالیک هرقدر هم معنویت‌باز باشد و به دنبال راه چاره سر به آسمان بلند کند مهم نیست، زیباشناسی بصری آثار او فصل تازه‌ای است در تاریخ سینما و همین ضامن رادیکال بودن کارش است. آنچه پتانسیل سیاسی حقیقی متنی را آزاد می‌کند قرائت زیباشناختی آن است، نه تقلیل به چند جمله و نتیجه‌گیری‌های ایدئولوژیک.

داستان‌های بادآورده - ۱۲

ما دزدها بدجور چوب بی‌سوادی‌مون‌رو می‌خوریم

احمد غلامی

کار من دزدی بود. از باج‌گیری و حق‌السکوت گرفتن بیزار بودم. مرامم نبود از کسی حق‌السکوت بگیرم. دزد دزد است می‌زند و می‌دزدد و می‌رود. مال‌باخته هم که دستش به جایی بند نیست. چندتا فحش به دزد و چندتا ناسزا به اقبالش می‌دهد و دست‌آخر ناچار ماجرا را فراموش می‌کند. اما کسی که حق‌السکوت می‌گیرد ذره‌ذره طرف را می‌دوشد و مهم‌تر از همه کسی که حق‌السکوت می‌دهد آرامشش را از دست می‌دهد و آنقدر از باج‌گیر متنفر می‌شود که اگر دستش به او برسد خفه‌اش می‌کند. من هیچ‌وقت دلم نمی‌خواست حق‌السکوت بگیرم. اول ترجیح می‌دادم دزدی کنم. اگر نمی‌شد از این و آن قرض می‌گرفتم و پس نمی‌دادم. اما نمی‌دانم چطور شد که شیطان رفت توی جلدم و وسوسه‌ام کرد، حق‌السکوت بگیرم که الحمدلله نشد.

«رمضان باوندی» رفیق و همکار من گفت مدت‌هاست خانه‌ای را زیرنظر دارد و برای دزدی امن امن است. گفت یکی توی آن خانه ویلایی بزرگ تنها زندگی می‌کند. این برای ما دزدها یعنی آخر خرشانسی. گفت کشیکش را کشیده صبح‌ها از خانه می‌زند بیرون و شب‌ها می‌آید. این یعنی نور علی نور. گفت فقط یک گیر دارد و آن زن میانسالی است که کلفت آن خانه است، هر روز صبح‌ها می‌آید و تا قبل از آمدن صاحبخانه می‌رود. این یعنی گند زدن به همه چی! اما برای آن هم چاره‌ای بود. رمضان گفت اگر بشود مخ طرف را زد اتفاقا خیلی هم خوب است که یکی توی خانه باشد و در را به رویمان باز کند. «رمضان باوندی» دیسک کمر داشت و نمی‌توانست از دیوار بالا برود. هر روز تو ایستگاه از اتوبوس با زن پیاده می‌شد و بدون اینکه توجهش را جلب کند پشت‌سر یا در کنارش تا در خانه با او می‌رفت و بعد از او جدا می‌شد و به راه خودش ادامه می‌داد. بعد از سه روز که این کار را کرد میان او و کلفت حرف گل انداخت و دوست من هم گفت کارهای خانم مسنی را انجام می‌دهد که دوکوچه بالاتر است.

«رمضان باوندی» و «زهره باباپور» در یک هفته چنان دلباخته هم شدند که نقشه دزدی کم‌کم از یاد رفت تا اینکه یک روز به رمضان گفتم: «هی الاغ معلومه چی کار می‌کنی؟» گفت: «خامش کردم اما اینجا واسه دزدی مفت گرونه!» گفتم: «یعنی چی؟» گفت: «بابا این یارو وکیله تو پول خرج کردن یبوست داره!» گفتم: «یعنی چی؟» گفت: «هیچی تو خونه‌اش نیس زهره هم غذای خودش رو خودش میاره آخه یارو غذاش کنسروه ولخرجی کنه تخم‌مرغ می‌زنه تو رگ!» گفتم: «تف به قبر پدرت گدا!» گفت: «بی‌خیال شو بریم سر یه نقشه دیگه!» گفتم: «واسه خاطر زهره که نمی‌گی؟» سرخ شد. سکوت کرد و بعد شتاب‌زده گفت: «نه تو بمیری!» گفتم: «گاوصندوق داره!» گفت: «داره!» گفتم: «می‌یام!» گفت: «دوس داری بیا من زهره‌رو می‌برم تو آشپزخونه، گاوصندوق طبقه بالاس تو دفتر سمت راسته!» صدای خنده زهره و رمضان از آشپزخانه می‌آمد. داشتند ناهار می‌خوردند و رمضان از خاطراتش می‌گفت. تقریبا خالی می‌بست اما شیرین می‌گفت. لحظه‌ای ایستادم و به حرف‌هایشان گوش دادم مثل دوتا مرغ عشق بودند. اتاق‌ها و هال و راهرو همه سنگ‌فرش بود و قالی ارزان‌قیمت ماشینی روی زمین پهن بود که ارزش خم شدن و جمع کردن هم نداشت. از مجسمه‌های گران‌قیمت و تابلو هم خبری نبود. تختی یک‌نفره توی اتاق خواب و همه‌جا خالی خالی بود. اولین چیزی که به ذهنم رسید این بود که از رمضان بپرسم پس «زهره باباپور» برای چی می‌آمد این خانه! رفتم توی دفتر، گاوصندوق را باز کردم، خیلی هم راحت، چون آنقدر قدیمی بود که هزارتا از آنها را باز کرده بودم. اما خالی خالی بود. گفتم: «بر پدرت لعنت!» دفترچه‌ای جلد قرمز توی گاوصندوق بود. آن را برداشتم و ورق زدم. پر شماره تلفن بود و تاریخ، ماه و روز جلو هر اسمی زده شده بود. اسامی زن‌ها و مردهای زیادی آن تو بود. دفترچه را چپاندم زیر پیراهنم، در گاوصندوق را بستم و از پله‌ها که پایین می‌آمدم رمضان هنوز داشت ور می‌زد. آنقدر عصبانی بودم که بدون معطلی از خانه بیرون زدم. فردای آن روز به چندتا از شماره تلفن‌ها زنگ زدم تا از زیر و بم دفترچه سر دربیاورم. اما نتیجه‌ای نگرفتم. حتی بعضی از آنها تهدید کردند اگر دوباره زنگ بزنم به پلیس خبر می‌دهند. آنها می‌دانستند، نمی‌توانند این تهدید را عملی کنند اما می‌گفتند که آب پاکی روی دستم بریزند.

با خودم فکر می‌کردم وکیل، «زهره باباپور» را اخراج می‌کند. اما این کار را نکرد. انگار نه انگار توی آن خانه اتفاقی افتاده. فقط «رمضان باوندی» هر روز صبحانه و ناهار را طبق روال سابق با زهره باباپور می‌خورد و آخرین‌باری که او را دیدم، گفتم: «از آقای وکیل چه خبر؟» گفت: «کدوم وکیل؟» گفتم: «همون که هر روز میری خونشون!» گفت: «قراره باهم ازدواج کنیم!» بعد خودش از اشتباهش خنده‌اش گرفت و گفت: «خداییش این دزدی واسه ما اومد داشت سروسامان گرفتیم!» گفتم: «زن خوبیه انگار!» گفت: «حرف نداره خیلی بامرامه!» یک جای کار غلط بود. «رمضان باوندی» توی ابرها سیر می‌کرد و «زهره باباپور» هم اخراج نشده بود. زاغ‌سیاه آنها را چوب زدم. دیدم دارند اعلامیه‌ای به دیوارهای کوچه می‌چسبانند. وقتی رفتند، رفتم جلو و خواندم: «دفترچه‌ای جلد قرمز گم شده یابنده اطلاع بدهد مژدگانی دریافت کند.» شستم خبردار شد. پس دزدی ماست‌مالی شده بود، نمی‌دانستم چه‌کار کنم. اما ویرم گرفته بود، دفترچه را نگه دارم تا حداقل دلم خنک شود که وکیل خسیس و «زهره باباپور» و «رمضان باوندی» را حداقل آزار داده‌ام. اما پول مژدگانی وسوسه‌ام کرد. زنگ زدم و ادای آدم‌های بیغ را درآوردم و گفتم: «آقای مهندس دفترچه‌رو من پیدا کردم!» با مهربانی گفت: «عزیزم بیار اگه همون باشه مژدگانی‌ات محفوظ است.» شب قرار گذاشتیم.

می‌ترسیدم نقشه‌ای توی کار باشد. اما این طور نبود. پیرمرد مرتب و آراسته‌ای روبه‌رویم نشسته بود. ادوکلن و کراوات زده بود و اتاق آنقدر کم‌نور بود که انگار با من قراری عاشقانه گذاشته بود. تعارف کرد و روی صندلی نشستم. آن روز این میز و صندلی را ندیده بودم. گفت: «دفترچه رو بده جانم!» می‌خواستم بگویم اول پول. دیدم این خیلی شبیه باج‌گیری‌هاست و من مثلا دفترچه را پیدا کرده‌ام. آن را گذاشتم روی میز. دوتا تراول ۵۰ هزار تومانی چروکیده کهنه گذاشت روی میز و گفت: «حق توئه!» به پول‌ها نگاه کردم. من تمام عمرم دزدی کرده بودم و این تقریبا شبیه گدایی بود. گفتم: «نه خیلی ممنون!» تا این را گفتم: «دست کرد و زود پول را برداشت و گفت: «پس هنوز آدم‌های درستکار پیدا می‌شن!» بلند شدم و از خانه بیرون زدم.

فردا «زهره باباپور» اخراج شد و «رمضان باوندی» سراسیمه آمد، پیش من و گفت: «نمی‌دانم واسه چی این مردیکه زهره رو بیرون کرده!» سکوت کردم. چون می‌دانستم چرا او را بیرون کرده. صبر کرده بود دفترچه را از طریق خودش پیدا کنه و بعد کلفتش را بیرون کنه. اگر همان روز زهره را بیرون می‌کرد دزد به اهمیت دفترچه پی می‌برد. بارها به رفقا گفته‌ام ما دزدها بدجوری چوب بی‌سوادی‌مان‌رو می‌خوریم. اما تیر خلاص را زنی به من زد که اولین‌بار از موبایلم به او زنگ زده بودم. زنگ زد و با من قرار گذاشت. گفت: «دفترچه را چه‌کار کردی؟» گفتم: «پسش دادم!» گفت: «به‌جز اسم من اسم کس دیگری هم بود؟» گفتم: «۱۱-۱۰ نفر دیگه!» دوباره پرسید «واقعا پسش دادی؟» گفتم: «آره!» گفت: «کپی نگرفتی؟» زدم به پیشانی‌ام و گفتم: «نه!» گفت: «احمق!» ناراحت شدم اما چیزی بهش نگفتم. گفتم: «مگه این دفترچه چی بود؟» گفت: «اسامی آدم‌های بدبختی مثه من که این پیرمرد هرزه ازشون حق‌السکوت می‌گیره! یه روز اگه پیداش کنم با دستای خودم خفه‌اش می‌کنم. راستی خونه‌اش رو بلدی؟» به چشم‌های زن نگاه کردم. چنان با خشم و نفرت حرف می‌زد که گفتم: «خواستی بکشیش خبرم کن!» آن‌وقت نمی‌دانستم این حرف را شوخی گفتم یا جدی! زن گفت: «واقعا مردش هستی!؟» سکوت کردم، حرفی نزدم. زن راهش را کشید و رفت. خیلی طول نکشید که زنگ زد. می‌دانستم اوست. گفت: «خونه‌رو نشونم میدی؟» گفتم: «آره!» من کمکش کردم. رسید بالای سر آقای وکیل. خواب بود. لباس آبی خواب پوشیده بود که چند جای پوسیده‌اش را با نخ ناهمرنگ دوخته بود. زن همان‌طور که خودش گفته بود، با دست‌های خودش پیرمرد را خفه کرد. وقتی پیرمرد مرد، زن گفت: «مطمئنم خیلی‌ها از دستش خلاص شدن!» من بلند شدم و از توی کیف روی عسلی دوتا تراول چروکیده و کهنه ۵۰ هزار تومانی برداشتم. زن گفت: «نجسه بذار سر جاش!» گفتم: «نه این حق منه!» و با هم زدیم بیرون!

نام: نامعلوم، نام خانوادگی: نامعلوم، ارسالی: نامعلوم

اگر زیباشناسی نبود چه می‌شد؟

استیون کانر/ مسعود صدیقی

زمانی که درباره زیباشناسی حرف می‌زنیم، نوعا به چه چیزهایی ارجاع می‌دهیم؟ گمان می‌کنم این چیزها سه، یا شاید چهار تا باشند. ما نوعا به احساسات زیباشناختی ارجاع می‌دهیم، به کیفیات زیباشناختی و به ابژه‌ها و فرآیندهای زیباشناختی (با وجود همه هیاهوها در باب فاصله گرفتن از ابژه زیباشناختی، به نظر می‌رسد تقریبا تمام چیزهایی که می‌توان درباره ابژه‌های زیباشناختی گفت و انجام داد، تقریبا به همان طریق در مورد فرآیند زیباشناختی نیز می‌توان گفت و انجام داد، هر قدر هم که انتزاعی، مجازی یا غیرمادی باشند). این دشواری که نمی‌توانیم مطمئن باشیم وقتی درباره زیباشناسی حرف می‌زنیم دقیقا درباره چه حرف می‌زنیم، فقط یکی از مشکلاتی است که حول این کلمه وجود دارد. زمانی اهمیت داشت تعیین گروه مشخصی از احساسات یا واکنش‌ها که می‌شود عواطف زیباشناختی نام‌شان نهاد. برای مدتی طولانی، اجماع بر این بود که حس زیباشناختی نوعی حس عاری از منفعت بود؛ حسی که تنها مشخصه‌اش عدم شباهت با وضعیت‌های آشناتر و ملموس‌تر احساسات بود، چرا که دیگر احساسات را جملگی می‌توان دارای گرایش به جهتی خاص یا بهره‌مند از نفعی مشخص دانست، یا معطوف به دستاوردی مشخص، چه از جنس تفوق و شکوه باشد و چه از جنس تسلیم. وضعیت‌های دیگر احساس را می‌توان در جهان فردی نصب و تثبیت کرد ـ جهان نیازها، امیال و منافع بشر ـ اما احساس زیباشناختی قرار است فرد را از کل قلمرو اشتیاق، باورها و تعهدات منفک سازد. اما در تاریخ تفکر زیباشناختی، عادت بر این بوده است که این‌گونه تاملات در باب احساس زیباشناختی را ادغام کنند با تاملات در باب انواع ابژه‌هایی که معتقد بودند عامل برانگیختن عواطف زیباشناختی هستند. این ابژه‌ها لزوما ابژه هنری یا مصنوع نبوده‌اند، بلکه صرفا به نظر می‌رسید که برخی کیفیات مهم زیباشناختی را بروز می‌دهند که مهم‌ترین‌شان را در اعصار گوناگون «زیبایی» نام نهاده‌اند؛ کیفیتی که گاه به شیوه ابزاری تعریف شده، از طریق ارجاع به قابلیتش برای برانگیختن احساس زیباشناختی، که این خود تعریفی این‌همان‌گویانه است و گاه از طریق ارجاع به ارزش‌های مشخص تعریف شده است ـ به خصوص وحدت، تعادل، هماهنگی اجزا با کل و غیره. دل‌بخواهی و بی‌منطق بودن این معیارها از زمان نیچه به بعد فاش شده است و از آن زمان افراد ترغیب شده‌اند به این گرایش که کیفیات انرژی و فشردگی و شدت جذاب‌تر و باارزش‌ترند از کیفیات ظرافت مرمری (غلبه امر دیونیزوسی بر اپولونی). اما گرایش اصلی زیباشناسی پست‌مدرنیستی، که دوره‌ای مسلط بود دستاورد چندانی نداشت، مبتنی بود بر تلاشی سخت بر کنار گذاشتن زیبایی و فرم و جایگزین کردن آن با ارزش‌هایی نظیر زشتی، اعوجاج یا زوال مالیخولیایی در انواع و شیوه‌های گوناگونی از فرآیند، رخداد یا کنش. تا پیش از پا گرفتن نیچه‌ای لذات امر «زاید، عجیب، مخالف‌خوان»، به نظر نمی‌رسید کسی بتواند نظریه زیباشناسی تدوین کند و در آن ذره‌ای به فکر اولویت بخشیدنی انحرافی به امری بی‌شکل یا از شکل‌افتاده باشد. بنابراین آنچه اغلب به‌عنوان حمله‌ای پست‌مدرنیستی به زیباشناسی قلمداد می‌شود، در واقع محصول غفلت از این نکته است که صف‌آرایی پست‌مدرنیسم در برابر زیباشناسی کانتی مدرنیسم، نسخه دیگری از زیباشناسی نیچه‌ای است. به هر حال، زمانی که این ایده مقبول واقع شد، دیگر سازگاری و آشتی با نظرگاه پیشین بی‌نهایت دشوار به نظر می‌رسید و همچنین دشوار بود دانستن اینکه چطور برای هر دو مجموعه معاییر می‌توان مدعایی مطلق لحاظ کرد. برخی آثار زیبا و آرام به نظر می‌رسیدند، برخی دیگر شلوغ و آشفته و به نظر نمی‌رسید هیچ یک به تعریفی رضایت‌بخش از وجوه مشترک ماهیت زیباشناختی‌شان منجر شوند. به هر حال، گزینه‌های متعددی برای تعریف اینکه هنر ذاتا چیست و چه می‌کند وجود دارد. به برخی از آنها اشاره می‌کنم.

نقاشی از شاهین نوروزی

هنر ما را از خود بی‌خود می‌کند

«هنر به ما یاری می‌رساند تا لذت محض موجود در وجودی عالی و مستقل را درک کنیم.» ایریس مورداک

«وقتی تجربه ما خصلتی زیباشناختی به خود می‌گیرد، همه عناصری مشترک را درک می‌کنیم. به ویژگی‌هایی درونی دست می‌یابیم و به این باور می‌رسیم که لذت، پاداش توجه‌مان خواهد بود. بنابراین، لذت همان چیزی است که در درون آنچه برچسب زیباشناختی می‌خورد، تعبیه شده است.» (مارسیا مولدر ایتن)

«پارادوکس هنر «پس از امر والا» در این است که این هنر معطوف به یک چیز است نه به ذهن. هنر یک چیز می‌خواهد، یا آنچه دارد برای یک چیز است، که آن چیز خود هیچ از هنر نمی‌خواهد.» (ژان فرانسوا لیوتار)

شاید هنر خیلی وقت‌ها چنین کارهایی کند و مخلوقاتی که ما انسان‌ها باشیم، شاید گاهی اوقات هنر را اینچنین رضایت‌بخش و خواستنی بیابیم ـ اگرچه گمان می‌برم که اغلب چنین نیست. شکی نیست که در زمان‌ها و مکان‌های بسیار این ارزش هنر، همان زوری را که در عصر ما دارد، نداشته است. بنابراین، ارایه تعریفی بر بنیان این معیارها چندان کار خوبی به نظر نمی‌رسد. از سوی دیگر، حجم انبوهی از تجارب هنری هست که به نظر نمی‌رسد اصلا با چنین شرایطی خوانا باشد و به آن تن دهد، بسیاری از تجارب غیرزیباشناختی نیز چنین‌اند. پاسخ می‌تواند چنین باشد که در اغلب موارد، در وهله نخست ما با هنری مواجه می‌شویم که واقعا هنر نیست و در وهله دوم، با شکلی از زندگی که در خفا هنری است.

هنر بی‌فایده است

یکی از تعاریف هنر و امر زیباشناختی که به شکلی غافلگیرکننده با موفقیت توام بوده و از دل سنت کانتی برمی‌آید، این مدعاست که امر زیباشناختی همان چیزی است که بی‌فایده و بلااستفاده و غیرابزاری باشد. این تعریف امر زیباشناختی را در جهان به شدت ابزارگرا، حاشیه‌ای می‌کند. اما اگر امر زیباشناختی هر آن چیزی است که حاشیه‌ای و طردشده است و مثل چیزی زاید کنار گذاشته می‌شود، آیا همین فی‌نفسه به آن ارزش، معنا و قدرت می‌دهد؟ بی‌ربطی یا حاشیه‌ای بودن هنر را اغلب با استقلال آن مرتبط و همین را منشاء قدرت آن برای ایستادن علیه ارزش‌های مسلط دانسته‌اند. این مسلما گزینه مدنظر آدورنو است که ادامه والتر پیتر و اسکار وایلد است. هنر به کلی بی‌فایده است و به خصوص در جهانی که بی‌رحمانه ابزاری است، مطلقا بی‌فایده است. این نقل قول نمایانگر یکی از نمونه‌های متاخر بسط استدلال آدورنویی است.

تجربه نفس زیباشناختی تجربه غالب است، نه به این دلیل که بعدی تطبیق‌پذیر دارد که در «تعامل» و کنش متقابل با کردارها و گفتارهای غیرزیباشناختی است، بلکه به این دلیل که این تجربه، بحرانی وقفه‌ساز است. چنین بصیرتی منظر فرد را به آن بخش از محتوای تجربه مستقل و خودمختار نفی زیباشناختی جلب می‌کند که رویاروی ابعاد غیرزیباشناختی عقل می‌ایستند و بر آنها غلبه می‌کنند، چرا که این ابعاد، بدون تقلیل، درک‌پذیر نیستند. نفی زیباشناختی، در صورتی که برتری آن جدی گرفته شود، هیچ رابطه متقابل و تعاملی با عقل غیرزیباشناختی ندارد، بلکه در عوض رابطه‌ای با بحرانی ماندگار و دایم برقرار می‌کند. (کریستوفر منک)

زیباشناسان مارکسیست در سنت خود اغلب تا حد زیادی حاشیه‌ای بودن هنر در مدرنیته را برجسته کرده‌اند و در مرحله بعد، این حاشیه‌ای بودن را با بالقوگی و توانش potency یکی گرفته‌اند. شاید هنر امروزه همان جایگاهی را نداشته باشد که کلیسای کاتولیک در قرون وسطی داشت، اما در طول تاریخ هم هیچ وقت نداشته است. این امر به معنای بی‌ربط دانستن هنر نیست، اما حتی اگر هم این طور بود، خودمختاری و استقلال هنر را اثبات نمی‌کرد. پیش‌فرض نقل قول فوق این است که هنر به کل از جهان عقل ابزاری و محاسبات سود و زیان و فایده جداست، اما در نهایت خود همین جدایی بدل به شکل تعیین‌کننده‌ای از رابطه با همان جهان ابزاری می‌شود. اما بی‌ربطی ضرورتا یک نوع رابطه نیست، چه رسد به نفی. آنچه به نظامی ربط نداشته باشد، یا توسط نظام قابل تشخیص نباشد، نمی‌تواند آن نظام را بحرانی یا تهدید کند. تهدید فقط زمانی رخ می‌دهد که هنر نظام را آلوده کند، تا حدی که تهدیدی برای کارکرد آن باشد، هنر نمی‌تواند بیرون از نظام بایستد و فقط نجوا کند: «بحران، بحران...»

هنر خاص است

قاطع‌ترین و موکدترین استدلالی که در این باب دیده‌ام متعلق است به الن دسانایاک در کتاب‌های هنر برای چیست؟ و انسان زیباشناس: هنر از کجا می‌آید و چرا. دسانایاک معتقد است اصرار به جدا کردن چیزها از روند عادی تجربه در تاریخ بشر بسیار مرسوم بوده است؛ اینکه انسان‌ها مجموعه‌ای از فرآیندهای مستقل و خودمختار را بسط دهند تا معنای امر خاص را برسازند همین منشاء هنر است. این کار امر زیباشناختی را بدل به هر آن چیزی می‌کند که خاص یا منحصر به فرد است. هنر، مقوله‌ای است که در مقوله‌بندی نمی‌گنجد. این مقوله هم‌پوشانی دارد با آن لحظات دست‌یافتنی که تحت عنوان امر مقدس، امر استعلایی یا امر بیان‌ناپذیر وصف می‌شوند. امر زیباشناختی این قابلیت را دارد که زندگی را به حالت تعلیق درآورد، به آن چارچوب دهد یا با فاصله از خود به آن بنگرد. می‌تواند تخیل یا فضاهای مجازی بسازد؛ جهان‌هایی که از قاعده «گویی که» as if پیروی می‌کنند. پس گفتار زیباشناختی از اتهام ابداع آن چیزی که می‌خواهد وصف شود، تبرئه می‌شود. گفتار امر زیباشناختی در واقع به مرتبه منبع امر زیباشناختی برکشیده و بدل می‌شود به ناب‌ترین بیان میل بشری که در اینجا، در حکم روزنه‌هایی به افتراق در جهان است. به این ترتیب، گفتار زیباشناختی اولویت می‌یابد و ابژه‌ها یا موقعیت‌های آن به جایگاه دوم رضایت می‌دهند. گفتاری که باور دارد چیزی تحت عنوان امر زیباشناختی وجود دارد و باید از طریق آثار، کنش‌ها، احساسات یا کیفیاتی خاص و یکه عیان شود، خود نوعی کنش زیباشناختی دستور fiat است: بگذار هنر قدرت آن را بیابد که بگوید: «چنین باشد.» این برداشت را هم به معنای مثبت می‌توان خواند و هم به معنای منفی، هم می‌تواند خودمحوری موهوم از آن بیرون کشید و هم تفکر درمانگر و امیدبخش. مساله اصلی در مورد هر دو راه نگریستن به مدعای گفتار زیباشناختی و هنری به مثابه قدرتی خاص برای اعلان خاص بودن، این است که راه‌های بسیار دیگری نیز برای اعلام یا مواجهه با افتراق یا وحدت وجود دارد. هر گونه ارایه ضدواقعیت در مورد چیزهای داده شده؛ کاری که نه فقط در هنگام نوشتن یک داستان یا رفتن به سینما انجام می‌دهیم، بلکه به واسطه تروما، بیماری یا تخدیر نیز تجربه می‌کنیم، دسانایاک گمان می‌کند هنر دقیقا از دل آن فرآیندهای متعدد کاملا خاصی بیرون می‌آید که گروه‌های افراد انسانی انجام می‌دهند تا این فرآیندها را از طریق اعمال بر زمینه‌ای مرسوم و روتین، مثل آیین‌ها و مناسک، خاص کنند. اما اشتباهش در این است که کارکرد خاص را با کارکرد خاص‌شده یکی می‌کند. هیچ ریسمان زرینی وجود ندارد که در خلال تمام راه‌های مختلفی که برای خلق خاص بودن یا انفصال داشته‌ایم، دست‌نخورده باقی بماند. آن دست از انفصال‌ها که می‌توانیم خلق کنیم، انواع مختلفی از انفصال و جداافتادگی هستند که به شیوه‌های گوناگون موجودیت می‌یابند، در فاصله‌هایی کم و زیاد، از انواع گوناگونی از زمینه‌ها، با ثبات و استحکام کم و زیاد، که از دل کنش‌ها و موقعیت‌هایی بسیار متفاوت سربرمی‌آورند، از جمله از دل همان چیزهایی که هنر، زیباشناسی یا فرهنگ می‌نامیم، اما ضرورتا به اینها محدود نمی‌شوند. ساختن چیزهای غیرعادی از کارهای عادی انسان‌هاست. این بار نیز، همان طور که در مدعاها پیرامون بی‌فایدگی مطلق امر زیباشناختی دیدیم، یا در آن مدعاها که امر زیباشناختی موجب تبرئه و تعمید خودمحوری بیمارگون ما می‌شود، تعاریفی که در آنها امر زیباشناختی به مثابه قدرتی دیده شده که به شکلی خاص در خلق یا واکنش به آثار هنری یا فعالیت‌های فرهنگی نقش دارد، مشخص شد که این تعریف نیز آنقدر گسترده وسیعی را دربر می‌گیرد که عملا بنیانی برای تعریف امر زیباشناختی باقی نمی‌گذارد.

شگردهای رهایی

جذابیت پنهان بورژوازی

نادر شهریوری (صدقی)

■ «عمه ماری به لوییز قوطی بیسکویتی می‌دهد که رویش تصویر دختری که بر روی علف‌ها نشسته دارد که به قوطی بیسکویتی نگاه می‌کند که رویش تصویر دختری است که... الی آخر» [1]

شوپنهاور می‌گوید کسی که زیاد عمر می‌کند، احساس می‌کند که یک نمایش را دارد دوباره پشت سر هم تماشا می‌کند چون که نمایش زندگی تکرار می‌شود و تکرار آدمی را دچار اندوه می‌کند، با این حال اندوه‌زدگان می‌توانند با یکدیگر مهربان‌تر باشند چون در سرنوشتی مشترک شبیه هم هستند «شوپنهاور نوشته است که به محض اینکه تشخیص بدهیم که همگی سرنوشت مشترکی داریم، می‌توانیم با هم مهربان‌تر باشیم. باید یکدیگر را «شریک بدبختی» بنامیم.» [2]

«بدبختی» تمایل به همدردی و گفت‌وگو دارد زیرا این کار از دردها و رنج‌هایش کم می‌کند و موقعیتش را قابل تحمل‌تر می‌کند به عبارت دیگر بدبختی در یک دوراهی تعیین‌کننده در همان حال که پتانسیل عبور از موقعیت خود را دارد، در عین حال پتانسیل آن را نیز دارد که همه‌چیز را به موقعیتی زیبایی‌شناسانه فروبکاهد، مقصود از موقعیت زیبایی‌شناسانه همه آن ترمیم‌کردن‌ها، بزک‌کردن‌ها و طبیعی جلوه دادن‌های موقعیتی است که چه‌بسا قابل مرمت هم نباشد اما بدبختی نیازمند آرامش با تولید انواع شگردهای روان‌شناسی این کار را انجام می‌دهد تا با غرق شدن در این موقعیت خودساخته در حالتی از جذبه نظاره‌گر باشد. «بدبختی» همه این شگردها را تنها از آن رو به کار می‌زند تا امیال و خواسته‌هایی را که ناتوان از تحقق‌شان است به تعویق اندازد. این کار تحمل زندگی را درست مانند همان دو آدم «در انتظار گودو» البته که آسان‌تر می‌کند.

ویلیه دولیل در داستان کوتاه خود به نام «ورا»

به بهترین شکل به تشریح این موقعیت گفته‌شده می‌پردازد. ورا زن جوانی است که خیلی زود از دنیا می‌رود اما همسر ورا که قهرمان اصلی داستان است، از پذیرفتن مرگش سر باز می‌زند. او در حقیقت بدبختی‌اش را انکار می‌کند، به همین خاطر کلید زیرزمینی را که جسد ورا در آن است از میان میله‌ها به داخل زیرزمین پرت می‌کند تا دیگر نتواند جسد را به خارج از خانه ببرد، سپس او به محل زندگی قبلی‌اش برمی‌گردد تا همچون گذشته زندگی کند و طوری رفتار کند که گویی هیچ اتفاقی نیفتاده و ورا کمافی‌السابق زنده و در کنارش حضور دارد. به تدریج مساله حتی ابعادی وخیم‌تر و عمیق‌تر می‌یابد زیرا «متافیزیک حضور» ورا به قدری پررنگ می‌شود که در همه‌جای خانه دیده می‌شود به طوری که حتی می‌توان با او حرف زد و او این کار را می‌کند. این وضع تا به آن حد شدت می‌گیرد که این زندگی غیرواقعی بسیار واقعی‌تر و حتی اص